



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

LA MADRAZA

CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL

FEBRERO 2024

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (II):

LUIS GARCÍA BERLANGA (y 3ª parte)



Organiza:

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine "Eugenio Martín"

EN

sa CAPILLA

ontrarán ver-
eras obras de
e en muebles,
ros, mante-
s, porcelanas,
Al mismo
mpo que po-
vender cuan-
dese con la
uridad que e-
edará satisfeco

entezuelas, 14

itares

NO A GRANADA.

ro, inserta en el
rio del Ejército
ado al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal,
1.

Avisos

erá con un apa-
AR BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el ac-
mero de estam-
han sido tocado
corruptos de S
cias a todos. G
Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In-
mente a la Co-
lesianos, Teresi-
gios de enseñ-
que no citamo
han acudido en
nuestros actos.
Rendidas gra-
granadina, a su
parroquiales; e
tísimas autorid
muy especial, e
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci-
rio, tan cargad
dos.
No quisiera c
mos colaborado
tiguos Alumnos
día de este Col-
ron el honor d
liquilas a nuest
lo hicieron ple
Gracias a to
molesto si aquí
La Escuela P
Escuela Pia un
ble recuerdo de
comunicado a r
Roma.
Y, juntamen
agradecimiento,
modo especial e
Que se arrais-
res esta devocio
que estudien su
gia y, lo que e
practiquen. Est-
más que un be-
colaborar desde
gelizadora y m-
la Santa Iglesia
Gracias a la e
que han volado
que se ha pres-
nas para dar s
dre. También su-
tiene que estar,
turado de recio
A todos: ¡M-

La noticia de la primera sesión del Cine-Club de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

EI CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el 1 de febrero de 1949 con el nombre de "Cine-Club de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

FEBRERO 2024

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (II):

LUIS GARCÍA BERLANGA (y 3ª parte)

FEBRUARY 2024

MASTERS OF MODERN SPANISH FILMMAKING (II):

LUIS GARCÍA BERLANGA (and part 3)

Martes 20 / Tuesday 20th 21 h.

PATRIMONIO NACIONAL [111 min.]

(España, 1981) v.e. / *OV film*

A las 20:45 h., previo al inicio de la proyección, el festival GRAVITE hará entrega al CINECLUB UNIVERSITARIO UGR de su galardón “Memorial Fernando Marías”.

Viernes 23 / Friday 23th 21 h.

NACIONAL III [103 min.]

(España, 1982) v.e. / *OV film*

Martes 27 / Tuesday 27th 21 h.

LA VAQUILLA [122 min.]

(España, 1985) v.e. / *OV film*

Todas las proyecciones

en la Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo.

All projections at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).

Free admission up to full room.

Organiza:

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

*EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS*





Martes 20

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

PATRIMONIO NACIONAL (1981) España 112 min.



Director.- Luis García Berlanga. **Guion.-** Rafael Azcona y Luis García Berlanga. **Fotografía.-** Carlos Suárez (1.85:1 - Color). **Montaje.-** José Luis Matesanz. **Productor.-** Alfredo Matas. **Producción.-** In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, S.A. y Jet Films. **Intérpretes.-** Luis Ciges (Segundo), Luis Escobar (*marqués de Leguineche*), Agustín González (*el padre Calvo*), José Luis López Vázquez (*Luis José*), Alfredo Mayo (*Nacho*), José Lifante (*Goyo*), Mary Santpere (*Condesa*), Amparo Soler Leal (*Chus*), Syliane Stella (*Solagne*), José Luis de Vilallonga (*Álvaro*), Patricio Arnáiz

(*Patricio Arnáiz*), Pedro Beltrán (*Pedro Beltrán*), Jaime Chávarri (*el guía turístico*), Chus Lampreave (*Viti*), Óscar Ladoire (*el ciego*). **Estreno.-** (España) marzo 1981.

Versión original en español

Película nº 17 de la filmografía de Luis García Berlanga (de 24 como director)

Música de sala:

Antología del Pop español 1980-1983 / vol.1

Varios autores e intérpretes

Viernes 23

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

NACIONAL III (1982) España 102 min.



Director.- Luis García Berlanga. **Guión.-** Rafael Azcona y Luis García Berlanga. **Fotografía.-** Carlos Suárez (1,66:1 - Color). **Montaje.-** José Luis Matesanz. **Productor.-** Alfredo Matas y Helena Matas. **Producción.-** In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, S.A., Jet Films y Kaktus Producciones Cinematográficas. **Intérpretes.-** Luis Ciges (*Segundo*), Luis Escobar (*el marqués de Leguineche*), Agustín González (*el padre Calvo*), José Luis López Vázquez (*Luis José*), Amparo Soler Leal (*Chus*), José Luis de

Vilallonga (*Álvaro*), Chus Lampreave (*Viti*), María Luisa Ponte (*Paulita*), Roberto Camardiel (*el tío Román*), Carmen Carbonell (*la tía Pierita*), Mabel Escaño (*Emilia*), Francisco Merino (*El "Correo"*), Francisco Lliñás (*El cinéfilo en el tren*), Julio Pérez Perucha (*el cinéfilo en el tren*). **Estreno.-** (España) diciembre 1982.

Versión original en español

Película nº 18 de la filmografía de Luis García Berlanga (de 24 como director)

Música de sala:

Antología del Pop español 1980-1983 / vol.2

Varios autores e intérpretes

(...) Aunque pueda considerarse que la trilogía del marqués de Leguineche supone un paréntesis en mi cine, hay que tener en cuenta que el personaje del marqués en **La vaquilla** -que interpreta Adolfo Marsillach- es un personaje que ha sido una sorpresa tanto para mí como para Rafael Azcona a la hora de releer el antiguo guion de **La vaquilla** y toparnos con él, pues era ya una clara anticipación del marqués de Leguineche, e incluso decía frases exactamente iguales a las que este personaje pronunciaba en estas historias posteriores. Es el mismo personaje, sin duda, pero no se trata de que ahora yo quiera prolongar u homenajear mis últimas películas -como va a pensar la mayoría de los críticos- sino que, por el contrario, el personaje estaba ya ahí, desde muchos años antes, con esa misma fraseología tan peculiar. La historia de este personaje es realmente curiosa, porque si en **La escopeta nacional** tenía un papel más bien secundario, cada vez, y casi sin que nos diéramos cuenta, fue adquiriendo mayor protagonismo, entre otras cosas porque me quedé fascinado con Luis Escobar, que encajaba de forma ideal en la figura de este marqués que llega a hacerse entrañable aun dentro de su maniqueísmo y sus descabellados criterios (...). Lo que quizá podría explicar esta sensación de paréntesis que desprende la trilogía es el hecho de que se trata de unos films más anclados en un presente concreto (...). Estos tres films han sido las ocasiones en que más directamente me he acercado a la realidad del momento, son películas más cercanas a los acontecimientos, mientras que **La vaquilla**, como es evidente, se remonta mucho más en el tiempo. (...) El hecho de vincularse a unos hechos actuales de un país acaba, paradójicamente, por hacer que una película envejezca de modo más rápido, que quede muy pronto como algo obsoleto, aunque por otro lado no deje de adquirir un cierto valor de otro tipo. Hay un dato muy ilustrativo, y es que actualmente están haciendo por diversas universidades americanas una retrospectiva de mis películas y me encuentro justamente con que estas



últimas no las entienden. Las que prefieren son **Plácido** y, sobre todo, **El verdugo**, pero estas tres últimas apenas las comprenden, aunque a cambio las respetan mucho por lo que se refiere a cuestiones técnicas y de dirección. Los famosos planos secuencia les parecen técnicamente muy atractivos, sobre todo los de **PATRIMONIO NACIONAL (...)** que es la más trabajada en el aspecto formal. (...) Pero cuando hago cosas así me entra una especie de mala conciencia, es algo que no puedo evitar, y por eso he ido tendiendo hacia un estilo más desabrido, más libre, menos encorsetado. El acogerme al plano secuencia ha sido una consecuencia de eso. Ya he dicho muchas veces que no se trata de una opción teórica, sino de algo a lo que he recurrido por comodidad, para facilitar una serie de cosas y, también, por qué no, para huir del plano-contraplano, que es un sistema que no me gusta. Lo que ocurre es que el mismo plano secuencia ha alcanzado ya tanta notoriedad que tendré que revisar la posibilidad de cambiar de nuevo, porque de lo

contrario se convertirá en algo peligroso. (...) El plano secuencia, en mi caso, nace siempre en relación al movimiento de los actores, nunca los movimientos de los actores deben adaptarse a un movimiento de cámara prefijado (...). Exagero cuando hablo de mi total inconciencia delante del cine, pero sí es cierto que no me planteo las cosas de un modo teórico y que dejo un gran margen a la improvisación. Mi excelente amigo Pedro Beltrán comentaba que yo ruedo en estado de tonto angélico, y pienso que tenía bastante razón. Yo 'floto' mentalmente cuando ruedo mucho más de lo se cree. Luego resulta que, sin darme cuenta, he tomado unos riesgos enormes, porque no soy un hombre que se cubra con planos de recurso ni nada por el estilo. En **La vaquilla** esto quizá no ha ocurrido tanto porque hay menos planos que se presten a ello y hay en cambio más planos medios, pero normalmente suelo tomar unos riesgos muy grandes (...). Ahora tengo una progresiva tendencia al gag verbal en detrimento del visual (...) y eso es malo, desde luego. Es algo que se ha ido acentuando con el tiempo, porque películas como **Bienvenido, mr. Marshall** o como **Novio a la vista** estaban repletas de gags visuales... En cambio, ahora siento una especial debilidad por el disparate verbal, aunque sé que es una tendencia profundamente acinematográfica. Creo que en **La vaquilla** esto no se nota tanto como en la trilogía, en donde sí había una verborrea imparable...

Luis García Berlanga

(...) **La escopeta nacional** (1978), **PATRIMONIO NACIONAL** (1981) y **NACIONAL III** (1982) componen una trilogía que nunca estuvo pensada como tal y que, de haberse dado las circunstancias necesarias, habría sido mucho más amplia. El gran éxito de público de la primera condujo a la realización de la segunda; y, aunque esta no tuvo la misma repercusión que la anterior, las



presiones de los productores, entre otras cuestiones, dieron como resultado la tercera. Después, hubo un intento de producir una cuarta, de la cual se llegaron a escribir dos guiones. El primero, bajo el título de **Nacional IV** y pensado para que, nuevamente, Luis Escobar fuese el protagonista; tras fallecer el actor en 1991, se reescribe el guion bajo el nombre de **¡Viva Rusia!**, pero su producción no podrá llevarse a cabo. Se trataría, entonces, entre lo filmado y lo propuesto, de un proyecto que abarcaría de 1978 a 1991 y que, en términos generales, fue prácticamente surgiendo de manera paralela a la realidad social, política y económica de España a partir de la llamada Transición. Tres películas que, además, marcan una suerte de punto de inflexión en la carrera de Berlanga y en las que se percibe la cierta decadencia en la que se fue introduciendo su cine, albergando en su interior aquellos elementos estilísticos que habían forjado su personalidad cinematográfica, pero también, dentro de esta, ejemplificando la cierta desidia ante el trabajo visual que fue poco a poco adueñándose de su trabajo.

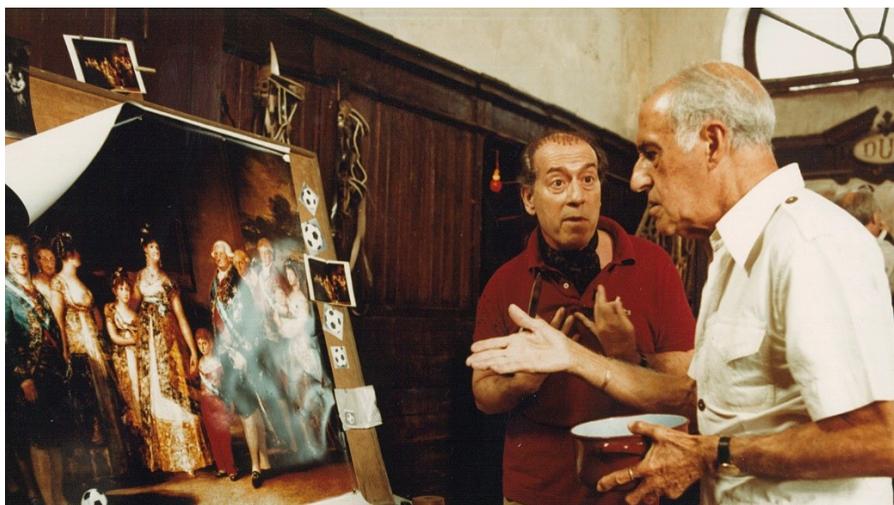
Las tres películas, incluso la cuarta que no llegó a realizarse, giran alrededor de la familia del *Marqués de Leguineche*, interpretado por un impagable Escobar, y responden y representan momentos específicos de aquellos cambios –al menos en apariencia– que se produjeron entre el paso de la dictadura franquista y la monarquía parlamentaria. **La escopeta nacional** surge de una idea de Berlanga cuando “*me cuentan la cacería de Franco en la que Fraga le pegó un tiro en el culo a Carmen, la hija de Caudillo, y Franco reaccionó como reaccionan los cazadores: ‘Nunca podemos meternos con un sueño que ha fallado y nos ha metido una perdigonada’.* (...) *Como toda España sabía, las cacerías eran el sitio donde mejor podías conectar para hacer un buen negocio*”. De ahí surge la idea del empresario catalán, *Jaume Canivell* (José Sazatornil), quien acude a la cacería para conseguir que *Álvaro* (Antonio Ferrandis), ministro franquista tecnócrata, se alíe con él para lograr implantar a nivel nacional los telefonillos electrónicos en los portales. A su alrededor, surgirá un crisol de personajes que dan cuenta de una parte de la sociedad española (...). Un grupo humano variopinto, neurótico y desquiciado, que pulula por la finca del marqués en una cacería pagada por el empresario catalán, aunque nadie parece querer reconocer su inversión. Porque, en realidad, a nadie le importa.

Al comienzo de **PATRIMONIO NACIONAL**, durante los títulos de crédito, vemos varios vehículos abandonan una finca campestre. Es la *familia Leguineche* que deja el escenario de la primera entrega y pone rumbo a Madrid. El modo en el que Berlanga presenta esa marcha resulta ya sintomático del modo de ser y de comportarse de la familia cuando interrumpen el tráfico en varias ocasiones como si no les importase nada el resto de los coches; también es una manera de revelar su falta de conexión con la realidad, como se podrá ir comprobando, después, a lo largo de la



película. El destino de los *Leguineche* es el decadente palacio de la familia¹ en el que se encuentra la esposa del marqués, interpretada por Mary Santpere: el marqués y ella han vivido separados mientras él mantenía en su pazo una relación con otra mujer que, tras su muerte, ocasiona esa mudanza que el marqués de *Leguineche* pinta como el regreso de un exilio totalmente inventado, pero que le sirve para dar constancia de su aristócrata contraposición a la dictadura, algo que su esposa, la condesa, en cambio, no comparte como férrea fascista y fiel franquista. En su maniobra está recuperar no solo el palacio, sino sumarse al resurgir con la democracia de la monarquía encarnada con el ahora rey emérito Juan Carlos I. Así, **PATRIMONIO NACIONAL** sirve como alegoría a través de esta singular y noble familia de la

¹ Se trata del palacio de Linares de Madrid, en la plaza de Cibeles, y actual Casa de América. Un palacio que es de los pocos que quedan de las edificaciones construidos en el eje de la castellana entre el siglo XIX y principios del XX y es el edificio mejor conservado del Madrid de la Restauración.



construcción casi mítica en nuestra democracia de la figura del Rey. La imagen final de la película, con los marqueses devenidos en momias vivas del museo en el que han convertido su palacio, es también una de las imágenes más potentes de la trilogía y de las más relevantes en cuanto a que muestra la resignificación que se llevó a cabo de muchos elementos en aquella época y a la apropiación de un legado, de una herencia cultural, insertada en los nuevos diseños democráticos del país para contemplación del turismo.

Aunque **PATRIMONIO NACIONAL** no había funcionado en la taquilla como la primera entrega, gozaba de la suficiente popularidad como para poner en marcha una tercera entrega, aunque ni Berlanga ni Azcona estaban demasiados convencidos. De las tres películas realizadas, fue la única que consideraron un encargo y reconocieron que fue producto más de las decisiones de los productores. Si la segunda pieza de la trilogía terminaba con esa imagen ceremoniosa y falsaria de unos marqueses que han llegado a sus límites, vendiéndose para ser fotografiados por unos turistas japoneses como reliquias del pasado a capitalizar en el presente, **NACIONAL III** arranca con

Luis José creando una absurda bandeja de comida con productos típicos españoles de cara a ponerlos en venta durante el mundial de fútbol de 1982. Así, la tercera entrega se centra en la decadencia económica de la familia, visto ya el derrumbe simbólico en **Patrimonio nacional**. La película, además, arranca con el Golpe de Estado de 1981 como fondo: los personajes escuchan en la radio su desarrollo como un fondo ajeno a sus intereses y a una realidad ensimismada: para los *Leguineche* su devenir, no tiene demasiado que ver con lo que pasa en realidad en el país. De lo mejor de **NACIONAL III** se encuentra en este arranque de la película, donde Berlanga es capaz de aunar diferentes niveles narrativos, algo que, poco a poco, irá perdiéndose durante la película. *Luis José* abandonará su proyecto de empresa cuando reciba el comunicado de que su suegro ha muerto, marchando toda la familia al campo



para el funeral del padre de *Chus*. Poco después, el matrimonio reaparecerá en Madrid con una maleta llena de dinero: han vendido todas sus tierras y quieren sacar el dinero del país. Para conseguirlo, tendrán la complicidad de

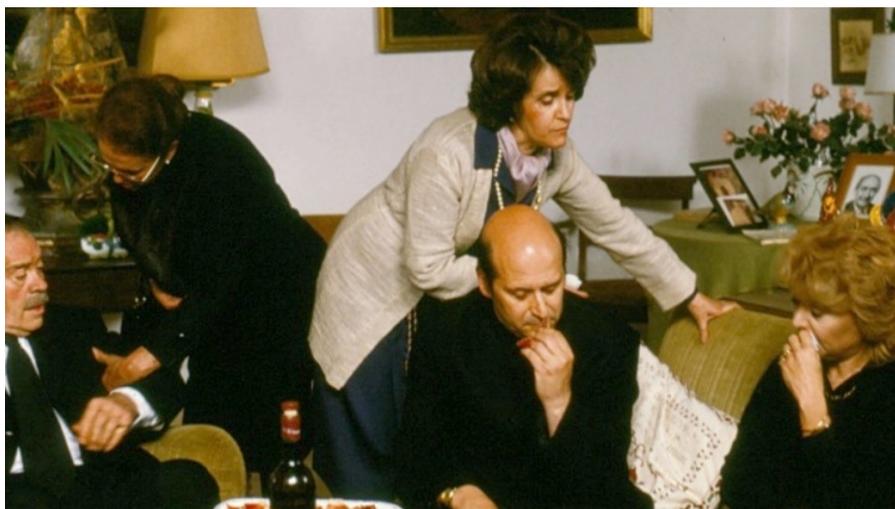
toda la familia e idearán un plan para evadir el capital a través del tren a Lourdes, que estaba exento de pasar por las aduanas. Un plan que tiene como fondo la llegada de la izquierda al poder en España y que, en la película, se representa al final mediante la victoria en Francia de François Mitterrand.

¡**Viva Rusia!** también estaba pensada para Escobar, de ahí que no se pudiese realizar, y giraba en torno a las restauraciones monárquicas en la Europa del Este. La idea para el primer guion, **Nacional IV**, era que *Leguineche*, totalmente arruinado y viviendo en la casa de los guardeses de la finca de **La escopeta nacional**, de repente, recibía la visita de unos parientes lejanos. Pero la muerte de Escobar ocasionó la reescritura del guion, bajo el nuevo título de ¡**Viva Rusia!**, y cambiaba la historia arrancando con el entierro del *marqués*, a quien, según el *padre Calvo*, la muerte ha sorprendido en plena lujuria con *Viti*, el ama de llaves. La película comienza con *Luis José* siendo detenido en el aeropuerto cuando baja la escalerilla de un avión entre ancianos decrepitos que despliegan una pancarta que reza: “*Los últimos exiliados saludamos a la España del 92*”. De esta situación es rescatado por un político de nuevo cuño, *Álvaro*, marido actual de *Chus*, su exmujer. Toda la *familia Leguineche* se da cita en el cementerio para, desde allí, dirigirse hacia Serranillo del Cigarral, donde *Jaume Canivell* (Sazatornil) y *Mercé* (Mónica Randall), su esposa, son actualmente los propietarios de la finca, ahora “Can Canivell”.

La pareja había cedido al marqués la casa de los guardeses y el pozo contiguo, situación que será motivo de litigios a lo largo de la historia. A mitad de la película debía aparecer un nuevo personaje, *Sisita*, una hermana monja de *Luis José* (trasunta de la Madre Teresa), que viene desde África rodeada de negros para disputarle el título y dedicar la herencia a crear una aldea para emigrantes. Otros personajes, recuperados de la primera versión del guion, son invitados que el marqués había acogido en su casa: *la condesa Olga*

Anitchova, el barón Igor Zhilinsky, el pope Nikolai y Su Alteza Imperial Alexis, bisnieto del Zar Nicolás y la Zarina Alexandra, nieto de la duquesa Tatiana. Luis José intentará convencer a Canivell para que financie la restauración de la monarquía en Rusia, que, según todos los indicios, “está a punto de abandonar el comunismo”. A partir de este momento la enrevesada trama da entrada a los políticos, quienes, finalmente, aduciendo la razón de Estado, se quedan con la troupe rusa, secuestrándola en un helicóptero ante las narices de Luis José y Canivell, quien será, una vez más, estafado.

De esta manera, hablamos de tres -cuatro películas- que surgen al calor de la actualidad en la que Berlanga y Rafael Azcona escribían los guiones y realizaban las películas. De esto podría deducirse que estamos ante



películas crónicas que a través de la ficción inciden de manera crítica, aunque siempre tamizada por la comedia y el absurdo, en la realidad española que iría desde 1978 hasta los años noventa con el año 1992 como horizonte a modo de fecha de aparente asentamiento de la democracia española a través de la Expo de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona. Sin embargo, resulta

interesante la apreciación de Fernando Fernán-Gómez al declarar, sobre **La escopeta nacional**, que más allá de lo específico de cada contexto en cada película, estamos ante unas obras que poseen cierto componente abstracto en cuanto a que revelan modos y costumbres heredados y perpetuados en la sociedad española. En este sentido, la trilogía, casi tetralogía, tiene conexiones con las obras que Berlanga realizaría tras ellas, como **La vaquilla** (1985), **Moros y cristianos** (1987) o **Todos a la cárcel** (1993), adaptaciones de su universo a la nueva coyuntura de la democracia y al surgimiento de problemáticas que podían ser tan heredadas como de nuevo cuño. O, simplemente, nuevas formas para viejos fondos.

De todas ellas, **La escopeta nacional** es la que mejor representa una unión con los grandes logros del cine anterior de Berlanga, especialmente **Plácido** (1961) y **El verdugo** (1963), en concreto, con la primera: *Canivell* es heredero del personaje interpretado por Cassen, hombres moviéndose entre el tumulto en busca de conseguir sus propósitos. El sentido coral que tan bien supo manejar Berlanga y que fue signo de identidad en gran parte de su obra, con sus consabidos planos secuencias y sus largas y, en ocasiones, mareantes conversaciones a múltiples bandas, adquiere en la primera entrega un trabajo maestro a la hora de crear confusión, como lo era también en esos interiores asfixiantes de las Navidades en **Plácido**. Una idea que permanece, aunque mucho más dispersa en **PATRIMONIO NACIONAL**, y que se pierde en **NACIONAL III**, en un proceso de simplificación de personajes en las tramas, lo cual conlleva más concreción, pero también una cierta pérdida de potencial. No obstante, como demuestra **Moros y cristianos** o **París-Tumbuctú** (1999), Berlanga fue perdiendo con el paso de los años fuerza a la hora de conformar esos retratos a modo de retablos dodecafónicos, a lo cual se debe añadir que, a pesar de contar con obras maestras como **El verdugo** o **Plácido**, o películas tan notables como **Los jueves, milagro** (1957), Berlanga no fue un cineasta

particularmente interesado en la puesta en escena ni en la creación de imágenes. Al menos, en apariencia.

En la trilogía es patente esto, sobre todo en la tercera entrega y algo en la segunda, pero no tanto en la primera, donde hay en las imágenes de La escopeta nacional una suerte de pulsión entre el universo visual de Berlanga forjado en sus películas previas y nuevas formas de expresión que se introducían en el cine español y que, al menos en los contornos de las



producciones más comerciales, devinieron en cierta dejadez a la hora de tomarse el cine como un medio de expresión artístico. Sin embargo, la capacidad de Berlanga, incluso en sus peores películas, para imprimir su sello personal y dejar constancia, a modo de firma, que estamos ante una película suya, con la siempre inestimable ayuda de Azcona, acaba supliendo sus carencias a la hora de orquestar una puesta en escena que fuese más allá de un trabajo normativo. En cierta manera, lo anterior resulta casi lógico si se tiene en cuenta que la gran herencia con la que juega Berlanga en la trilogía, así como sucedía en algunas de sus obras anteriores, se encuentra en el

absurdo de cierto teatro popular español, en especial, el de Jardiel Poncela. Berlanga tenía más fe en los actores y en sus diálogos que en la imagen, lo cual no es óbice para que, por ejemplo, en **El verdugo**, desplegase un enorme ingenio para la composición de los planos, o para que en **Plácido** perfeccionase los planos secuencia para conseguir que la cámara y sus movimientos apenas se perciban, introduciendo al espectador en un ritmo que convertía el caos en una experiencia hipnótica. En **La escopeta nacional** algo permanece de todo esto, pero comienza a introducirse algo que estará presente en el cine de Berlanga de los años ochenta y noventa y es la predilección por el gag, por la secuencia cómica, por la unidad dentro del conjunto. Esto no quiere decir que no exista una continuación, una linealidad, pero sí que transmite la sensación de que importan más los momentos cómicos por sí mismos antes que por su relación con el todo. Esto produce irregularidad, pero también la posibilidad de que, puntualmente, sus películas adquieren fuerza cuando parecen que están decayendo. También que haya en determinados momentos de **PATRIMONIO NACIONAL** y **NACIONAL III** la sensación de que algunas secuencias son de relleno, necesarias para dotar de coherencia al desarrollo narrativo, pero que en el fondo no importan tanto como aquello que está por venir a nivel cómico.

En cierto modo, regresando a lo apuntado anteriormente sobre el nivel de abstracción que tiene las tres películas, esto se debe a que, en verdad, ninguna de ellas tiene una historia, especialmente **La escopeta nacional**, la cual parece desarrollarse en un espacio sin tiempo y sin reglas en la que los participantes de la cacería son parte de ella y de una realidad representada y que hace referencia a una realidad física; pero todo pertenece a un universo ficticio y alegórico que se mueve por sus propias, y absurdas, reglas. Todo puede pasar sin necesidad de que haya una justificación sobre sus causas, como tampoco importa demasiado sus consecuencias.

Del mismo modo, **PATRIMONIO NACIONAL** y **NACIONAL III** surgen a partir de leves ideas que Berlanga desarrolla enlazando momentos absurdos de unos individuos que quieren ser parte de una realidad a la que ya no pertenecen. Hay una resistencia pírrica para volver a ser parte de la sociedad: en **PATRIMONIO NACIONAL** es una idea central que vertebrata todo el proceso de revitalización del palacio como símbolo de una familia que, con la monarquía de regreso, exige de nuevo su lugar. Claro que, como gran



parte de la aristocracia de rango medio, se darán de bruces con una falta de capital que imposibilita una restitución de ese espacio. La *familia Leguineche* surge como una forma fantasmal: en **La escopeta nacional** residiendo en una casa de campo como reliquias que acogen a sus invitados; en **PATRIMONIO NACIONAL**, habitando un palacio en ruinas, como su propia familia y aquello que representan, en un contexto social de cambio cuya realidad no es la que han conocido; y, finalmente, en **NACIONAL III**, intentando poner en marcha un negocio mientras, finalmente, deciden sacar el dinero que han logrado al vender unas tierras -que no pertenecían, en

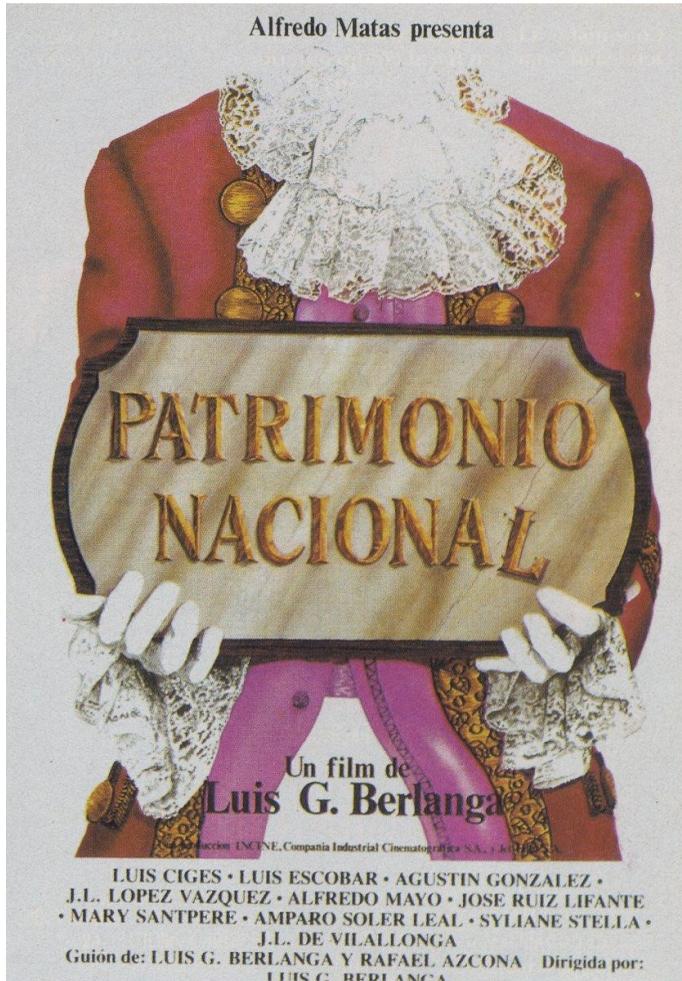
realidad, a la familia- para poder vivir en el extranjero más cómodamente -al menos en teoría-.

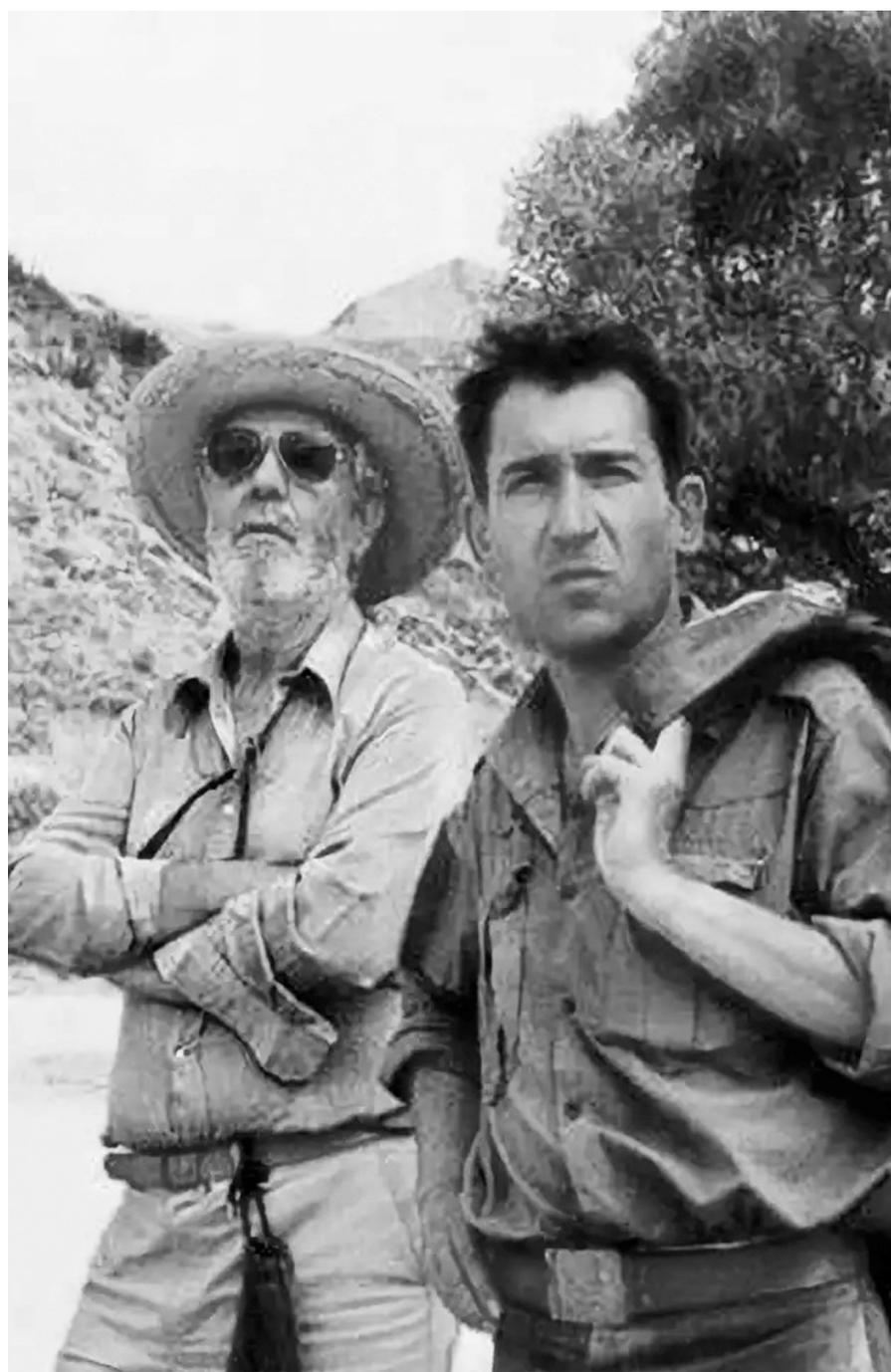
La visión de Berlanga de los integrantes de esa familia, por tanto, corresponde a la visión de una parte social extinta desde cierto punto de vista, pero todavía presente: como esa santa de cuerpo incorrupto que, finalmente, acaba desintegrándose en sus manos como perfecto símbolo de lo que representan y su fragilidad. Pero estos personajes, como todos aquellos que rodean a la familia noble, muestran una corrupción que va más allá de las esferas franquistas, que también, y Berlanga indaga en la medida de lo posible en una esencia del poder corrupto que cambia de manos: como deja constancia en **La escopeta nacional** cuando el empresario catalán, con tal de conseguir sus contratos, no tiene problemas de intentar pactar con el nuevo ministro: intereses por encima de ideologías, el dinero y el poder como intercambio puro y duro tanto en dictadura, como en democracia. De hecho, la figura del empresario resulta más que interesante en cuanto a retrato de una burguesía catalana que no tuvo problemas de pactar y alimentar al fascismo franquista y que, sin embargo, paradójicamente, o no tanto, durante la democracia, introducida en el interior de un partido político, asumió otros discursos contrarios al Estado para seguir consiguiendo lo mismo, pero por otros medios.

Aunque en la trilogía Berlanga, poco a poco, fue reduciendo el campo de acción a través de un conjunto menor de personajes, la idea de abstraer su visión para poner de relieve problemas sistémicos y, posiblemente, irresolubles, es más que patente y, años después, la trilogía, con todos sus defectos según fue avanzando, queda como una más que lúdica representación de la transformación de España en el paso de la dictadura a la democracia, asimilando miserias heredadas y creando unas nuevas. (...).

Texto (extractos):

Israel Paredes Badía, “La trilogía Nacional”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.





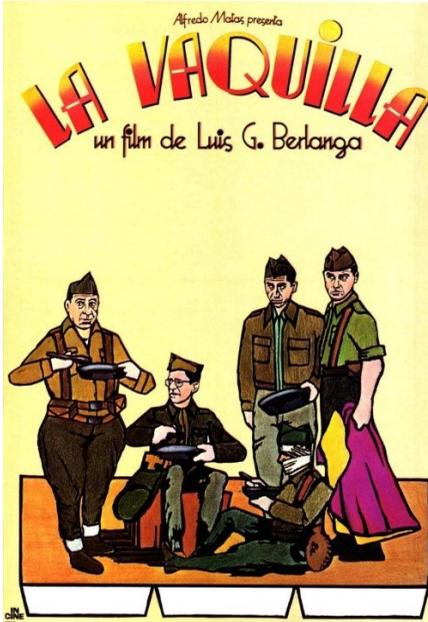
Martes 27

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA VAQUILLA (1985) España 122 min.



Director.- Luis García Berlanga.

Guión.- Rafael Azcona y Luis García Berlanga. **Fotografía.-** Carlos Suárez (1.66:1 - Color). **Montaje.-** José Luis Matesanz.

Música.- Miguel Asins Arbó.

Productor.- Benjamín Benhamou y Alfredo Matas.

Producción.- In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, S.A. y Jet Films.

Intérpretes.- Alfredo Landa (*brigada Castro*), Guillermo Montesinos (*Mariano*), Santiago Ramos (*Limeño*), José Sacristán (*teniente Broseta*), Carles Velat (*el cura*), Eduardo Calvo (*el coronel republicano*), Violeta

Cela (*Guadalupe*), Agustín González (*el comandante nacional*), María Luisa Ponte (*Juana*), Juanjo Puigcorbé (*el alférez*), Amelia de la Torre (*Adela*), Carlos Trisancho (*"Cartujano"*), Valeriano Andrés (*el párroco*), María Elena Flores (*Vicenta*), Antonio Gamero (*el sargento nacional 1º*), Luis Ciges (*el barbero*), Adolfo Marsillach (*el marqués*), Amparo Soler Leal (*Encarna*). **Estreno.-** (España) marzo 1985

Versión original en español

Película nº 19 de la filmografía de Luis García Berlanga (de 24 como director)

Música de sala:

Antología de la Copla vol. 1

Varios autores e intérpretes

“(…) Yo ruedo de un modo bastante caótico, dejando que el azar intervenga y que la película se vaya haciendo casi vegetativamente, como hacía Huidobro con la poesía creacionista. (...) Auténticamente consciente no hay nada en mi cine, pero es curioso comprobar que (...) hay quien dice que **LA VAQUILLA** es una especie de antología de toda mi obra. Obviamente, al tratarse de un guion escrito en el 56 y que no ha sufrido apenas modificaciones -acaso las únicas que ha tenido han sido las derivadas de la improvisación en el rodaje-, puede parecerse más al cine que yo hice en aquella época. (...) Ha sido mi primera experiencia en sonido directo (...) una experiencia que no me ha desagradado totalmente -me parece válida como tal experiencia pero que tampoco me ha convencido del todo-. El técnico responsable del sonido -Willis, un inglés- ha hecho un trabajo perfecto y además muy difícil, porque aparte del fuerte viento que hubo durante la mayor parte del rodaje tenía que enfrentarse a secuencias larguísimas y con muchos personajes que hablaban casi a la vez, corrían y se movían de un lado a otro, y a los que había que seguir con la percha de manera perfecta. Pero, a pesar de eso, creo que la elección del sonido directo ha sido un error, un error que he consentido pero que se ha forjado a espaldas mías, ya que ha venido dado por condicionamiento de producción -a las doce semanas de contrato de actores para el rodaje se habrían añadido varias para el doblaje, sobre todo teniendo en cuenta que mis doblajes suelen ser muy minuciosos y, por tanto, muy largos-. El sonido directo, en una película como **LA VAQUILLA**, tiene el inconveniente de que para que se oiga bien a los actores hay que silenciar lo que rodea a la secuencia, y esto a mí me quita situación, me impide añadir ruidos o voces marginales que puedan enriquecer el conjunto. Creo que, por ejemplo, la secuencia de la corrida se ve perjudicada por esto: faltan los olés, más aplausos, un ambiente más logrado en definitiva. Esto aparte, a la hora de las mezclas el sonido directo también ha representado un problema, porque a mí me gusta mucho jugar con los ambientes y me he visto obligado a prescindir de algunos para hacer inteligibles los diálogos. La verdad es que creo que dar primacía a los ambientes es un error, y en un momento dado debes siempre dar preferencia a los actores, pero yo no puedo librarme de ello, de procurar que se noten y que sean brillantes. Esto sí que es una debilidad mía... (...) Creo que la película puede quedar un poco ambigua en este sentido, que comparte trozos de una banda de sonido muy ‘sucia’, en la que se potencian muchos los

ambientes, con otros en los que éstos desaparecen casi por completo. Pienso que con el doblaje se podía haber mejorado el conjunto, pero repito que es una opinión muy personal, seguramente no compartida por muchos (...).

(...) Lo que he intentado ha sido desacralizar la cuestión de la Guerra Civil, dar a entender que nuestra guerra puede ser ya un elemento más generador de historias, en el que es posible entrar para contar relatos que vayan de la comedia al drama o al documental, y que además es válido tanto para el cine como para la pintura, la literatura o cualquier otra cosa. La Guerra Civil ha sido hasta ahora un terreno vedado, un cementerio custodiado por tanta gente que daba cierto miedo tratarlo. Creo que debemos ser conscientes de esto, y conste que yo, al igual que muchos españoles, sufrí aquello y viví sus trágicas consecuencias en el plano personal y familiar, pero ello no debe ser obstáculo para que a estas alturas pueda yo contar una historia así, con el tono que tiene **LA VAQUILLA**. Sinceramente, y aunque pueda parecer pedante, pienso que esta película, sea buena o mala, guste o no guste, era necesaria. (...) En Italia tenemos ejemplos grandiosos en los que la guerra es vista con humor. **La gran guerra**, de Monicelli, es uno de ellos, y creo que mi película entroncaría bastante con ella. Y no sólo podríamos hablar aquí del cine italiano, porque también los americanos han hecho algo muy parecido, y en su cine sobre la Guerra de Secesión podemos encontrar desde Buster Keaton hasta múltiples comedias, westerns y films que la han abordado desde todas las ópticas. También ha sucedido lo propio con la 2ª Guerra Mundial, incluso por parte de los distintos países que intervinieron en ella. Por tanto, no veo por qué la nuestra debe ser una excepción, y en este aspecto yo estoy muy satisfecho. Yo soy un hombre con sus ideas, sus padecimientos personales, etc., pero no creo que la película introduzca ningún tipo de mala conciencia ni una matización especial (...). Es evidente que en las guerras civiles todos son vencidos, y que la película, por ejemplo, no es precisamente para soltar una carcajada (...).

(...) La imagen final, aparte de ser muy directamente simbólica, parece algo sacada de contexto, viene a subrayar algo que, de hecho, ya está descrito (...), es abundar en una cosa que ya está explicada, (...) incluso diré que me parece un plano un poco pedante, un poco enfatizante y además algo convencional y tópico. La película podía haber terminado antes, con la vaquilla simplemente muerta o con el abrazo de los toreros, pero ya se sabe, uno tiene a veces estos pequeños



pecados... Lo que me gusta especialmente de ese último plano, sin embargo, viene dado por una razón sentimental mía. A mí nunca me ha gustado mucho la música, no tengo un oído muy fino para ella, pero hay algunas canciones que se asocian a recuerdos infantiles y por las que siento un especial cariño. Una de ellas es justamente “La hija de Juan Simón”, y tenía intención de meterla al final de la película. Como en la secuencia anterior no pegaba la melodía, la puse con esta última imagen, en la que todo lo demás es silencio... A mí se me saltan las lágrimas con esta canción, y creo que a muchísima gente también, y lo que he hecho ha sido un aprovechamiento quizá malicioso de todo esto al pensar que tal vez habría un porcentaje de ciudadanos y ciudadanas que se pondrían a llorar al oírla. A mí, que casi siempre he hecho comedia, me queda aún el prurito de hacer llorar a la gente, de probar y probarme que sí soy capaz de hacerlo. Creo que la imagen final es puramente melodramática... (...) En la secuencia del baño de los soldados ocurre algo similar. La metáfora que viene a decirnos que sin los uniformes todos son iguales es bien clara, pero la apostilla final de Alfredo Landa viene a subrayarlo innecesariamente. Es verdad, y también lo acepto. Lo que sucede es que tanto

Rafael Azcona como yo tenemos cierto pudor, cierto miedo más bien, a que aquellas cosas que están ya en la película aunque de manera no muy explícita no lleguen a ser captadas por el espectador, o al menos por ese arquetipo de espectador cinematográfico que, según nos enseñaron hace muchos años, debemos tener siempre presente que tiene una edad mental de 12 años. Lo que pasa es que, a veces, los 12 años son ya suficientes para comprender según qué cosas, y nosotros no nos damos cuenta de ello. (...) En la película hay continuas explicaciones y aclaraciones que podrían sobrar -como sucede cuando Landa explica en qué consiste lo del intercambio del tabaco- y, o bien por poca confianza en mí mismo, o bien por un inconsciente deseo de regreso al cine mudo -en el que había un "contador" de escenas-, no puedo dejar de añadirlas. Lo que me consuela un poco de todo esto es comprobar que hay gente que te agradece y te comenta estas explicaciones, y de la que te das cuenta que si ha entendido aquello ha sido por tal o cual frase, no por lo que se veía (...).

Como en mis anteriores películas, los personajes parten de una situación dada, acceden a una esperanza de mejora -aquí encarnada en la codiciada vaquilla- para caer finalmente en una situación peor que la inicial... en todas mis películas se vive este proceso de un modo más o menos claro. En **LA VAQUILLA** también sucede esto: hay una meta que conseguir por parte de los protagonistas y no sólo no la consiguen sino que acaban pelados, abroncados y con un sentimiento general de amargura. Este pesimismo tan radical quizá será horrible, pero la realidad inmediata está plagada de esperanzas frustradas. (...)

(...) Respecto a las digresiones en la trama, algunos me han comentado que el episodio del marqués es excesivo, demasiado largo. Yo pienso que no, porque se trata de un personaje importante, que sí representa en cierto modo esos poderes fácticos que movieron la guerra. Por otro lado, me gusta recalcar la ambigüedad de su retrato, con esa última aparición suya cuando lo dejan solo en el campo minado, en donde creo que aparece una solapada ternura por mi parte. (...) En **LA VAQUILLA** me he cubierto algo más con planos medios - y eso que el montaje está sin afinar, porque yo hubiese deseado una semana más para hacerlo-, pero en otras películas he corrido riesgos grandísimos, lanzándome a rodar planos que no sabía muy bien a dónde me podían llevar. Si en **LA VAQUILLA** hay más planos medios es porque me di cuenta de que, en el fondo, se trata de una película de

aventuras, con acción, y no se puede narrar una acción así sólo con planos secuencia porque se pierde ritmo. Es una solución de manual... y conste que no la seguí totalmente, porque en la película sigue habiendo muchos planos largos, aunque juzgo que, por esta vez, no desaceleran la acción. En este aspecto, para mí la película funciona bien (...)

(...) La libertad que concedo a los actores está ahí, empieza con la orden de '¡motor!' y termina con el '¡corten!'. Yo les dejo una libertad absoluta, lo que sucede es que algunos no saben asimilarla bien y no se sienten cómodos, paradójicamente no se sienten libres, les da la sensación de que les falta un apoyo. Lo que yo hago es prepararles el terreno de un modo muy particular, porque, bueno o no, yo también tengo mi 'método', aunque no sea el de Stanislavski: en vez de relajar al actor, yo pretendo ponerlo inquieto, tenso, porque ese nerviosismo provoca el auténtico estallido, y acaba generando una espontaneidad. Si a los actores les van diciendo continuamente que son maravillosos, y que han estado magníficos y que '¡qué bien lo haces!' y todo eso, se acomodan y cogen unos 'tics' que los estropean. Lo que me gusta de los actores es que sean ellos, que tengan un territorio de creación propia y que participen de ese trozo de vida que es cada plano (...).

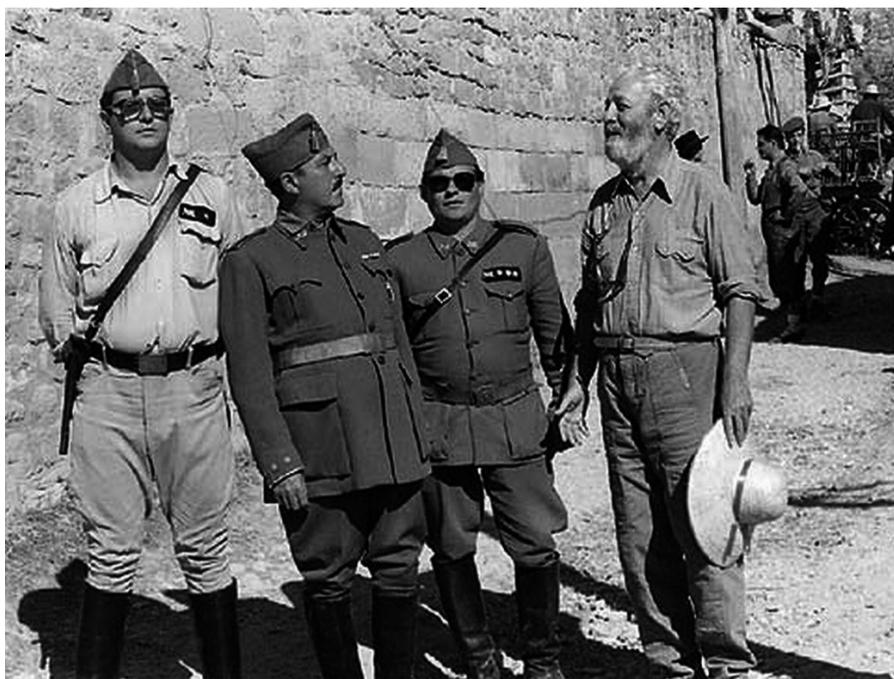
Luis García Berlanga

(...) Presentada oficialmente como la película más cara del cine español, la importancia de **LA VAQUILLA** sobrepasa con mucho la anecdótica condición del dato estadístico más o menos rutilante. Creo que todos estaremos de acuerdo a la hora de afirmar que si el film tiene una relevancia especial para el aficionado ello se debe, a fin de cuentas, al hecho de suponer el siempre esperado regreso de Luis García Berlanga tras la cámara. Un regreso que, en esta ocasión, es singular por varios motivos: de entrada, significa el rescate de una historia escrita originariamente en 1956 y que durmió durante todo este tiempo en los desvanes del olvido por culpa de la maldita censura en un principio y de las dificultades de producción después; por otro lado, se trata del primer film del director tras la trilogía "nacional" que protagonizaran el *Marqués de Leguineche* y sus inefables allegados, testimonio quizás urgente de una realidad española muy cercana pero que, por ello mismo, se abastecía de elementos coyunturales cuya vigencia se tomará, con los años, bastante



discutible. Pero, sobre todo, lo que destaca con amplitud de **LA VAQUILLA** -y que es consecuencia directa, por lo demás, de estas características apuntadas- reside en su calidad de reencuentro con aquel estimable Berlanga de los años cincuenta, con aquel célebre humor coral -nunca abandonado en apariencia pero sí a veces en tono y acierto- del que el cineasta valenciano supo hacer un estilo y al que acompañó con rasgos a la vez irónicos, críticos y poéticos. Es muy probable que **LA VAQUILLA** no alcance, después de todo, ni la arrolladora emotividad de **Bienvenido, Mr. Marshall**, ni la perennidad irónica de **Los jueves, milagro** o **Plácido**, ni la hiriente contundencia de **El verdugo**, pero sí que supone una feliz e incuestionable resurrección de lo mejor del espíritu de su cine, además de constituir una importante recuperación respecto a la precedente e irregular trilogía nobiliaria.

La parte inicial de la película, sin duda la más destacable, habla ya bien a las claras del cariz que adquiere el planteamiento berlanguiano: los planos de las trincheras republicanas y el retrato del hastío de sus componentes ante una actividad bélica ahora paralizada pero con la que no tienen las menores ganas de proseguir, nos reflejan con nitidez el absurdo de la guerra, el carácter tragicómico de una situación estúpida. Al reducir la visualización del enfrentamiento entre los dos bandos a la lucha por la posesión de una vaquilla para "*fastidiar*" al enemigo -los protagonistas codician la vaquilla para subsistir, pero también, y eso se recalca



sintomáticamente en el film, para aguarles la fiesta a sus vecinos-, Berlanga transforma la contienda en un asunto de rivalidades a veces casi pueriles, lo que, lejos de trivializar la cuestión -cosa que podría haber sucedido con un director a su vez más trivial-, remarca su absurdidad y termina por enfatizar la vertiente dramática. Porque, como sucede en todos los films del director, el jolgorio no esconde, en última instancia, una dolorosa conclusión. El tramo final de la película, quizás incluso demasiado explícito en su simbolismo, viene a ser el manifiesto reflejo de una España triste, herida, muerta y devorada por unas circunstancias abominables. *“¡Esta guerra me importa un pito!”*, exclama en un determinado momento el personaje que encarna con singular brillantez Guillermo Montesinos, y es que el individuo, soldado o civil, da prioridad a la vivencia -y a la supervivencia- por encima del principio teórico.

Fieles a esta premisa, Berlanga y Rafael Azcona han construido -o construyeron, habría que decir en este caso- otro de sus típicos guiones digresivos, deliberadamente dispersos, en el que parece no importar tanto el seguimiento de

una línea argumental estricta como el apunte colateral pero significativo, definitorio de un cierto estado de cosas. Tal vez por este mismo motivo la película, que para mí cuenta con un metraje excesivo, decae algo en su ritmo y roza, a medida que avanzan los minutos, la peligrosa frontera de lo reiterativo, pero ello no deja de ser, por otra parte, el tributo que el cineasta paga por la tenaz fidelidad a su criterio, a su estilo en suma. Y gracias, precisamente, a este estilo, y a pesar del reseñado dramatismo de fondo, Berlanga consigue no dogmatizar ni trascendentalizar, no hacer de su película un total lamento cara a la galería. Nuestra guerra, a pesar de los pesares, es vista con perspectiva, con ojos sanamente distanciados, punteada de gags y situaciones divertidas entre las que hay algunas francamente notables -los contraplanos de los altavoces, la oportuna cita de “*los suspiros austrohúngaros*”, la impagable carrera de los protagonistas al inicio del encierro ... -, con un humor que aparece en su concepción más pura, esto es, reservando en su interior ese rescoldo de amargura y de contradicción que toda risa lleva aparejada. Porque las cosas, como la guerra, como la vida, no son nunca de una sola manera. (...)

Texto (extractos):

Enrique Alberich, “Entrevista con Luis García Berlanga”,
rev. Dirigido, abril 1985.

Enrique Alberich, “La vaquilla: Berlanga, otra vez”, rev. Dirigido, abril 1985.

(...) En la biblioteca de la Filmoteca Española se conserva una versión de 1956 del guion de “Tierra de nadie”, coescrita entre Rafael Azcona y Luis García Berlanga. De hecho, una de las primeras colaboraciones entre ambos, ya que ninguna de ellas se haría efectiva hasta 1961 con **Plácido**. La idea de una pieza de carácter tan bufo como crítico desarrollada durante la Guerra Civil llevaba rondándole a Berlanga casi un lustro antes de la escritura de esta versión. Sin embargo, los evidentes problemas con la censura no solo provocarían que “Tierra de nadie” quedara completamente vetada por el régimen sino que los problemas de Berlanga a la hora de realizar sus películas se hicieran cada vez más acuciantes hasta llegar a la masacre

que se cometió con **Los jueves, milagro** (1957), obra que ni el mismo cineasta reconoció después de los cortes y las alteraciones que sufrió una vez filmada.

Así, “Tierra de nadie” no pudo realizarse hasta 1985, diez años después de la muerte de Franco y amparada en dos elementos trascendentales. El primero, el revisionismo histórico hacia el que se orientó el cine español tras los cuarenta años de dictadura. Una tendencia que pretendía dar voz e imagen al bando republicano, demonizado o, directamente, ninguneado durante las casi cuatro décadas de dictadura. Y el segundo, debido a la Ley del Cine impulsada por Pilar Miró que supondría la sentencia de muerte de la vertiente más popular del cine realizado en este país (cuando Berlanga ganó el Goya al mejor director en 1994 reivindicó en su discurso, precisamente, este tipo de cine en la figura de cineastas como Mariano Ozores o Pedro Lazaga), impulsando otro tipo de producciones. Un aspecto que beneficiaría, sobremanera, la realización de la película, rebautizada como **LA VAQUILLA**, al contar con un enorme presupuesto de 250 millones de pesetas. Hasta ese momento, la película más cara del cine español.

Puede parecer que la mencionada vertiente revisionista fuera la clave temática de **LA VAQUILLA** debido, esencialmente, a que sigue los avatares de un grupo de soldados republicanos infiltrados en zona nacional con el fin de robar una vaquilla que se va a lidiar durante las fiestas patronales. Sin embargo, la perspectiva de Berlanga no se encamina hacia un reflejo convencional de los años de guerra ni tampoco hacia la defensa a ultranza del bando que, durante los años de realización de la película, se estaba reivindicando por parte de otros cineastas. Berlanga siempre fue una presencia molesta para todo tipo de ideologías. Y los esquemas sobre los que construye **LA VAQUILLA** muestran, claramente, que su perspectiva no resulta en absoluto cómoda o complaciente sino que, por el contrario, lleva a cabo un fresco humano donde la miseria y el sinsentido adquieren unos niveles implacables.

LA VAQUILLA da comienzo con las manos de un soldado que pone un disco de Angelillo en un desvencijado gramófono. El cantante, que sufrió el exilio por su cercanía ideológica a la República, termina siendo una molestia incluso para el propio bando (el *brigada Castrc*, un extraordinario Alfredo Landa, dice estar harto de él en una de las secuencias iniciales), y la caótica inactividad en la que se encuentra el ejército reduce hasta su completa inexistencia cualquier cariz heroico. Incluso, en ocasiones, cuestionando la propia dignidad de los integrantes. Berlanga no sitúa su



punto de vista en ninguna acción de guerra planificada y llevada a cabo de manera cohesionada, ni tampoco en la profesionalidad de los soldados. El objetivo de la misión es, simplemente, boicotear unas fiestas y robar una vaquilla con la que poder alimentarse. Es decir, lo más anecdótico y, en última instancia, la pura supervivencia. El diseño de personajes expuesto por el cineasta responde, plenamente, a la cutrez de su misión. Poco sabemos del *brigada Castro* más allá de su obsesión por una aparente disciplina.

En un momento dado, incluso, llega a sentir admiración por la manera que tiene de imponerse ante sus hombres el sargento del bando nacional interpretado por Rafael Hernández. Castro, en esencia, airea las vergüenzas de las directrices castrenses y establece un malicioso punto de contacto entre los dos ejércitos reduciendo los ideales políticos a una mera superficie tan frágil como voluble. El *teniente Broseta* (José Sacristán) es un peluquero que ha logrado en la guerra lo que no ha conseguido en la vida civil: destacar. A pesar de echar de menos su profesión (la secuencia en la que afeita a Agustín González), el hecho de poder imponerse ante un grupo de hombres y no estar al servicio de los mismos constituye uno de los aspectos clave por los que organiza esta descabellada misión sin consultar a sus superiores. Por su parte, *Mariano* (la mejor interpretación, con diferencia, de Guillermo Montesinos) no solo aprovecha la expedición para ver la situación en la que

se encuentran las propiedades de su familia sino que descubrirá que su novia está iniciando una relación con un alférez nacional. El patetismo de su situación (agravado por una sempiterna venda que le cubre el rostro, cuyo fin es que no sea reconocido por sus vecinos) tiene su más clara representación en uno de los momentos más desternillantes y, a la par, penosos de toda la película: cuando escribe en la casa donde vive su novia "*La Juana es fascista*", sin reparar en que se halla en zona nacional.

No hay racionalidad que valga en los personajes. No meditan sus decisiones ni sus actos. Ni siquiera surgen de la lógica. Únicamente les mueven los impulsos instintivos y las vísceras. Las que, en esencia, provocan que *Mariano* escriba esa frase. Los otros dos miembros del grupo tendrán en la apariencia el rasgo más definitorio de sus caracteres. "*Limeño*" (Santiago Ramos) presume de su arte en el toreo ante el resto de soldados. Sin embargo, en el momento en que tiene que lidiar con la vaquilla se le descomponen las tripas. *El cura* (Carles Velat) resultará un seguro para el grupo a la hora de internarse en zona enemiga debido a sus conocimientos litúrgicos aunque, más allá de este aspecto, quizá resulte el personaje más desdibujado del conjunto.

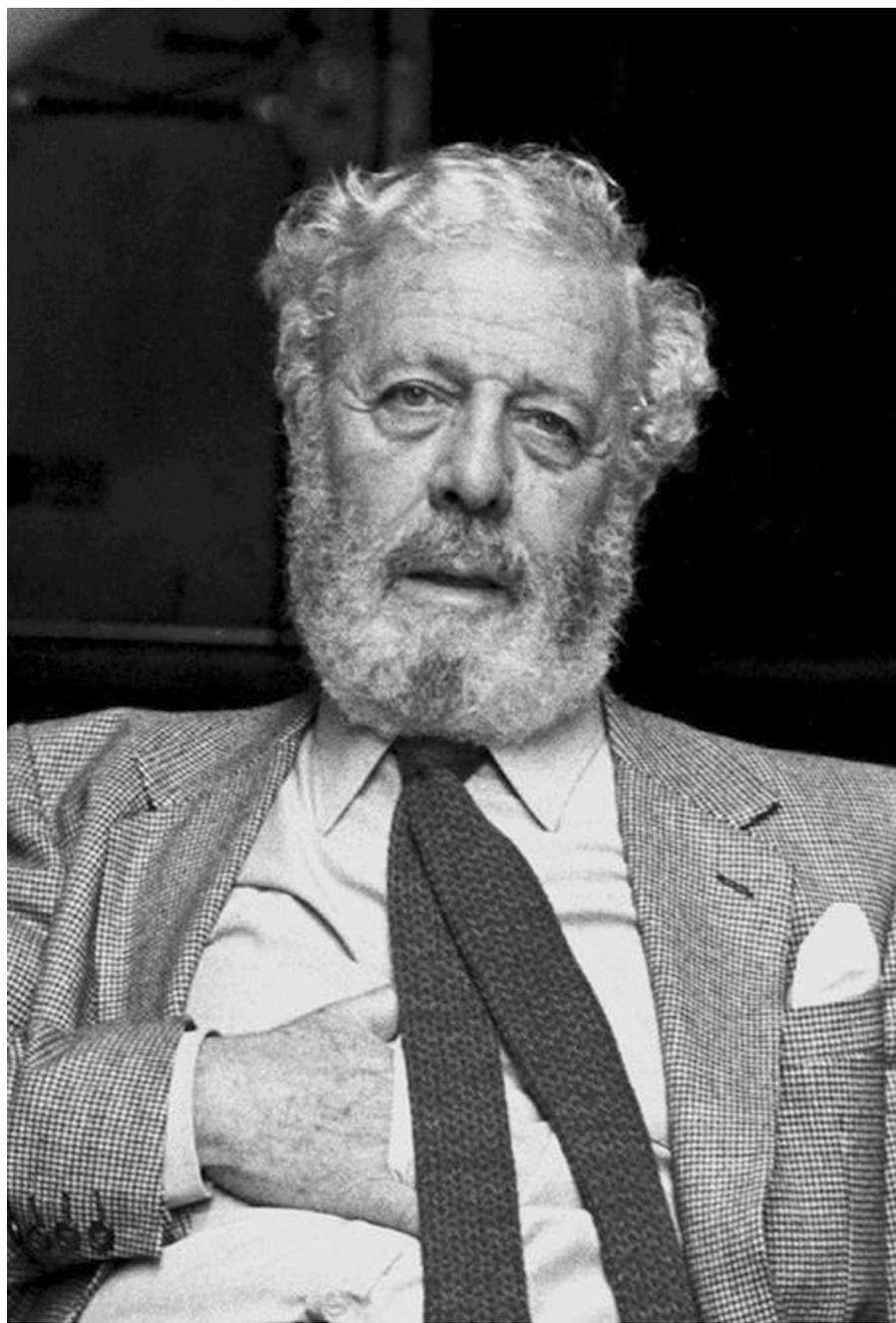
La colocación inicial de los soldados republicanos en primer término del relato será esencial para que Berlanga dinamite, incluso, sus propios preceptos. Ello es debido a que el grupo irá perdiendo relevancia a medida que se interne en la zona nacional y aparezcan otros personajes que no solo entorpecerán su misión sino que llegarán a desplazarlos del protagonismo. Como ejemplo de esto podría citarse un momento ciertamente esclarecedor: después de subir al *marqués* (Adolfo Marsillach) a lo alto de la iglesia para que pueda ver sus tierras, divididas entre los dos bandos, y discuta con *el comanante* (Agustín González) la necesidad de una intervención en la zona, Berlanga se quedará con estos personajes y solo recuperará a los soldados republicanos cuando *Adela* (Amelia de la Torre) centre su atención en ellos, quienes están descendiendo por los tejados. Es decir, el grupo protagonista que, en un principio, aparecía como la columna vertebral de la historia hasta el punto de que todo pivotaba a su alrededor se ve desintegrado en un cosmos en el que la constante aparición de nuevos personajes acabarán sumiéndolos en la irrelevancia. No es nada circunstancial, a este respecto, que Berlanga plantee **LA VAQUILLA** sobre una estructura circular y que la película termine en esa tierra de nadie en la que ha dado

comienzo. Las circunstancias, empero, son otras. El caótico universo de las fiestas del pueblo y el hecho de que los soldados republicanos hayan perdido completamente su capacidad de acción derivará en una invisible matanza de la que solo veremos las consecuencias simbólicas. La secuencia final de **LA VAQUILLA** recupera el terrorífico pesimismo de las conclusiones de **Plácido** y **El verdugo**. La Trilogía Nacional, por citar los films inmediatamente anteriores a **LA VAQUILLA**, había optado por la bufonada en su línea de ofrecer una vertiente de la moderna picaresca española lindante con la más absoluta idiocia (especialmente, en su tercera entrega). Sin embargo, **LA VAQUILLA** no refleja a los “administradores y administrados” sino que carga sus tintas en la apocalíptica visión de un conflicto fratricida. La miseria que refleja **Plácido** y el asesinato legalizado que critica de manera sangrante **El verdugo** parecen las consecuencias directas de esa vaquilla, agujereada por las banderillas y devorada por los buitres. Una imagen escalofriante que viene a ser el origen de todo. Incluso del propio discurso berlanguiano.

LA VAQUILLA es la última obra maestra de la filmografía del cineasta valenciano. Un título que, empero, sería un tanto maltratado desde su estreno, probablemente, debido a la expectación que causó su prolongada materialización. Quizá el conjunto sea ocasionalmente desigual y, por momentos, un tanto dilatado en sus resoluciones (algunos fragmentos que tienen como eje al marqués serían los más débiles de la película). Aun así, **LA VAQUILLA** aparece como una cinta cerrada y de profunda acritud. Beligerante con todo y hacia todos, ya sea hacia el periodo histórico en el que se desarrolla como hacia la perspectiva del revisionismo desde la Transición. Un Berlanga, en definitiva, que pocas veces se mostraría tan cáustico y pesimista (...).

Texto (extractos):

Joaquín Vallet Rodrigo, “La vaquilla: la tragedia de las dos Españas”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.



LUIS GARCÍA BERLANGA

Luis García Berlanga Martí

Valencia, 12 de junio de 1921

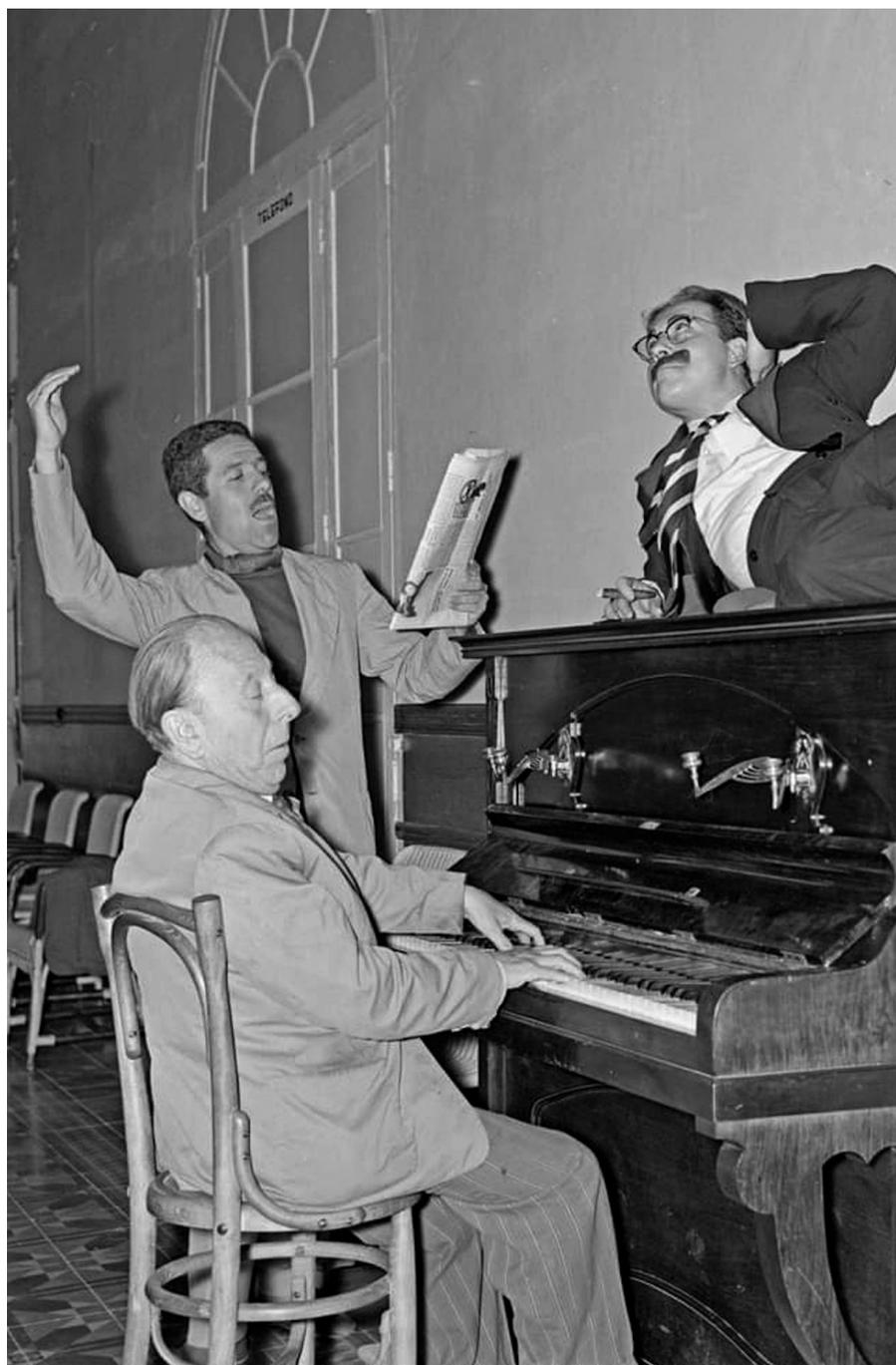
Madrid, 13 de noviembre de 2010

FILMOGRAFÍA (como director)²

- 1948** **Tres cantos** [cortometraje documental].
 Paseo por una guerra antigua [cortometraje documental].
- 1949** **El circo** [cortometraje].
- 1951** **ESA PAREJA FELIZ** [codirigida con Juan Antonio Bardem].
- 1952** **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**
- 1953** **NOVIO A LA VISTA**
- 1956** **CALABUCH**
- 1957** **LOS JUEVES, MILAGRO**
- 1957** **Se vende un tranvía** (Juan Estelrich)
 [episodio piloto de la serie de TVE **Los pícaros**], como asesor.
- 1961** **PLÁCIDO**

² Dossier Especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido por, mayo 2021.

- 1962** Las cuatro verdades (episodio “La muerte y el leñador”)
[película de episodios]
- .
- 1963** EL VERDUGO
- 1967** LA BOUTIQUE
- 1969** ¡VIVAN LOS NOVIOS!
- 1973** TAMAÑO NATURAL
- 1978** LA ESCOPETA NACIONAL
- 1981** PATRIMONIO NACIONAL
- 1982** NACIONAL III
- 1985** LA VAQUILLA
- 1987** Moros y cristianos
- 1993** Todos a la cárcel
- 1997** Blasco Ibáñez [mini serie para TVE].
- 1999** París-Tombuctú
- 2002** El sueño de la maestra (cortometraje).



Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR /
Aula de Cine “Eugenio Martín”. 2024

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta Del Arco

Área de Medios Técnicos Espacio V Centenario (Antonio Ángel Ruiz Cabrera)

Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR (Patricia Garzón & Carmen Parra)

Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol & Claudia Jiménez)

Becaria ICARO - Ayuda en proyección y elaboración del cuaderno

(Carmen Rodríguez)

Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)

Redes Sociales (Isabel Rueda & Antonio Fernández Morillas)

M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,

José Linares, Francisco Fernández,

Mariano Maresca & Eugenio Martín

En anteriores ediciones de
MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL
han sido proyectadas

(I) NARCISO IBÁÑEZ SERRADOR (septiembre 2019 / diciembre 2023)

El último reloj (1964) [serie de TVE “Tras la puerta cerrada”, cap. 17º]

N.N. 23 (1965) [serie de TVE “Mañana puede suceder”, cap. 13º]

El cumpleaños (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 1º]

La bodega (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 3º y 4º]

El tonel (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 5º]

La oferta (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 6º]

El doble (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 7º]

El pacto (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 8º]

El muñeco (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 9º]

El cohete (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 10º]

La broma (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 11º]

La cabaña (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 12º]

El aniversario (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 13º]

La espera (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 14º]

La alarma (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 15º y 16º]

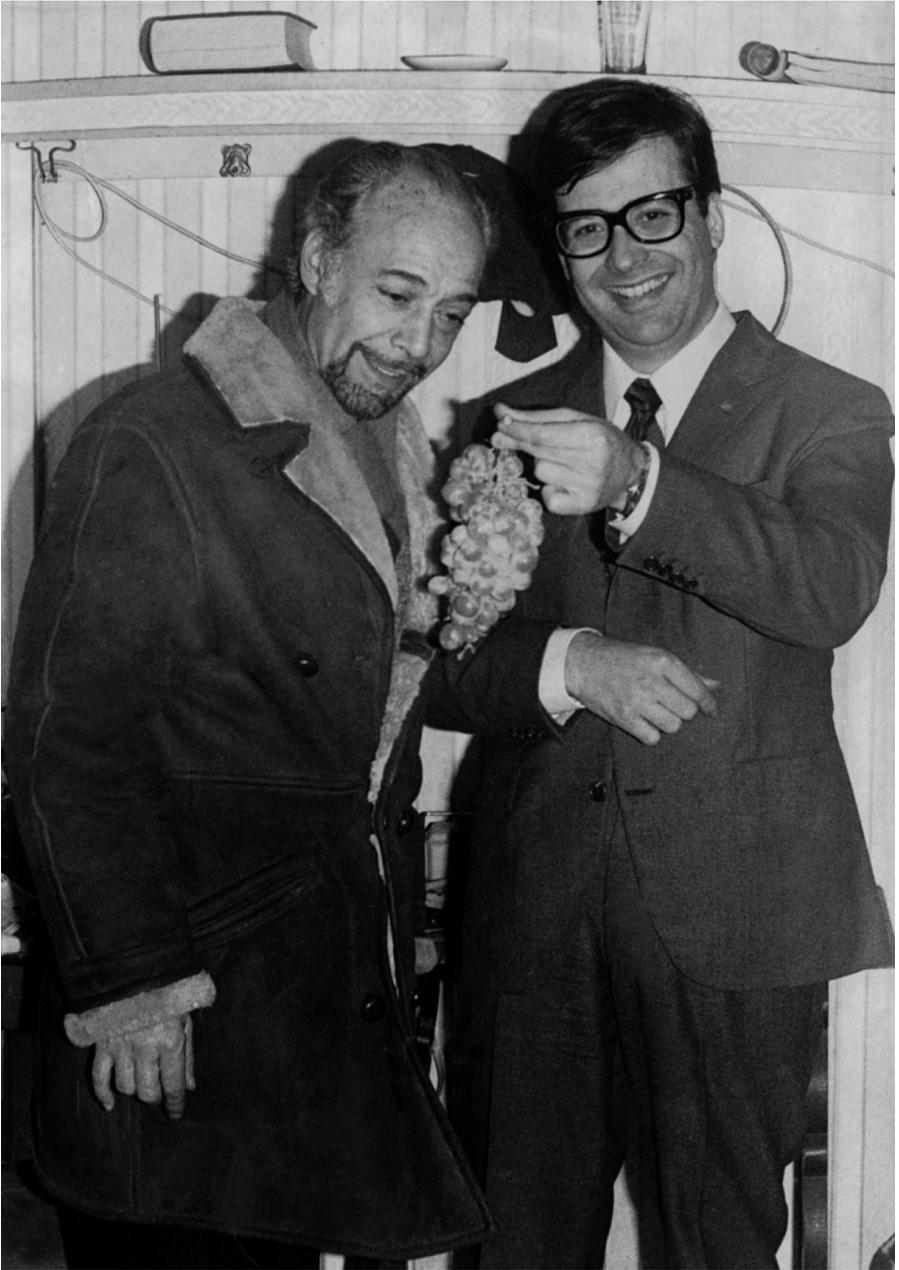
La sonrisa (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 17º]

El asfalto (1966) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 18º]

La pesadilla (1967) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 19º]

La zarpa (1967) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 20º]

El vidente (1967) [serie de TVE “Historias para no dormir”, cap. 21º]



(II) LUIS GARCÍA BERLANGA

(noviembre-diciembre 2021, septiembre 2022 & febrero 2024)

Esa pareja feliz (1951) [co-dirigida con Juan Antonio Bardem]

¡Bienvenido, mister Marshall! (1952)

Novio a la vista (1953)

Calabuch (1956)

Los jueves, milagro (1957)

Plácido (1961)

El verdugo (1963)

La boutique (1967)

¡Vivan los novios! (1969)

Tamaño natural (1973)

La escopeta nacional (1978)

Patrimonio nacional (1981)

Nacional III (1982)

La vaquilla (1985)



(III) *FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ* (febrero 2022 & febrero 2023)

Manicomio (1953) [co-dirigida con Luis María Delgado]

El malvado Carabel (1955)

La vida por delante (1958)

La vida alrededor (1959)

Solo para hombres (1960)

La vengaza de Don Mendo (1961)

El mundo sigue (1963)

El extraño viaje (1964)

Ninette y un señor de Murcia (1965)

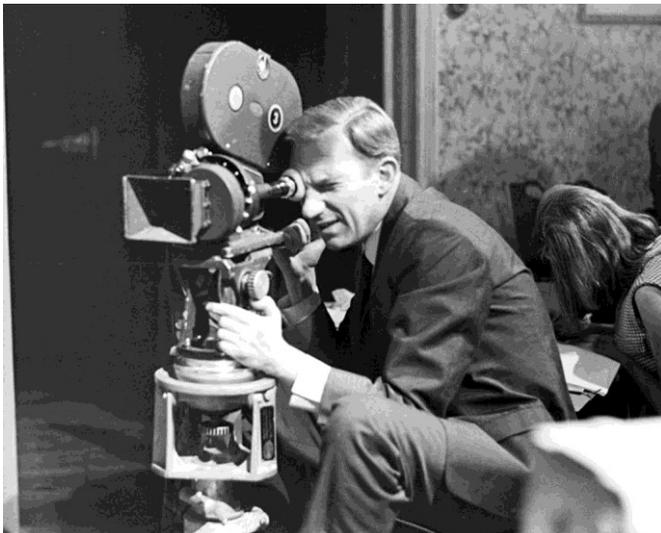
El pícaro (1974) [serie de TVE]

¡Bruja, más que bruja! (1976)

Mi hija Hildegart (1977)

El viaje a ninguna parte (1986)

Viaje a alguna parte (Helena de Llanos, 2021)



(IV) *JUAN ANTONIO BARDEM* (diciembre 2022)

Cómicos (1954)

Felices Pascuas (1954)

Muerte de un ciclista (1955)

Calle Mayor (1956)



Organiza:

Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”

Síguenos en Facebook, X e Instagram